Chanson et immigration portugaise en France : une musique du retour ?

Portuguese Song and Immigration in France: a Musical Journey Home?

Victor Pereira

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4601>

DOI : 10.4000/volume.4601

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2015

Pagination : 101-121

ISBN : 978-2-913169-28-8

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Victor Pereira, « Chanson et immigration portugaise en France : une musique du retour ? », *Volume !* [En ligne], 12 : 1 | 2015, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4601> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4601>

Chanson et immigration portugaise en France : une musique du retour?

par

Victor Pereira

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Résumé : Si la chanson française est, en partie, un « art de mêtèques » (Yves Borowice), force est de constater que rares sont les interprètes portugais ou d'origine portugaise, alors qu'autour de 1,2 million de Portugais ou de descendants de Portugais vivent en France. L'expérience des migrants portugais a été tardivement évoquée dans la chanson française. De plus, dans le champ musical, les Portugais et leurs descendants ont principalement investi une « scène à part » constituée par la musique folklorique et des chansons populaires interprétées en portugais. Cet article décrit comment la chanson française, interprétée par des chanteurs d'origine portugaise ou non, a évoqué les migrants portugais en France et quelles formes musicales ont développé et consommé une partie non négligeable des Portugais et de leurs descendants en France. Loin d'illustrer la soi-disant « intégration » des Portugais en France, ces chansons et ces pratiques musicales illustrent le fort attachement d'une partie de cette population au Portugal et alimentent l'idée du retour, réel ou fantasmé.

Mots-clés : *Identité individuelle/collective – Intégration/assimilation – Migrants / migrations / diaspora / exil – Mobilité – Transnationalité*

Abstract: According to Yves Borowice the *chanson française* (the French song) is partly an “art of mêtèques” (mêtèque is a slang word for stranger). Yet in France, though around 1.2 million Portuguese immigrants and Portuguese descendants live inside the country, very few singers are Portuguese or of Portuguese origin. Besides, Portuguese migration, as a topic in French songs, has been late to rise. In the musical field, Portuguese and their descendants have mainly invested a “scene apart” in France: folk music and popular songs performed in Portuguese. This article describes how the *chanson française* (either performed by Portuguese singers, by singers of Portuguese origin or by other singers) has been evoking Portuguese migration to France these last decades. It also describes what kind of musical forms a significant part of Portuguese immigrants and their descendants are developing and consuming. This article interrogates the so-called “integration” of Portuguese in France: songs and musical practices illustrate the strong attachment of part of the migrants and their descendants to Portugal. This particular musical culture feeds the idea of return, real or fantasized.

Keywords: *Identity (individual/collective) – Integration/assimilation – Migrants / migrations / diaspora / exile – Mobility – Transnationality*

Parmi les interprètes de chansons françaises d'origine étrangère repérés par Yves Borowice en 2007 (Borowice, 2007), ceux provenant du Portugal sont beaucoup moins nombreux que ceux originaires d'Italie, d'Espagne, de Grèce, de Pologne, d'Algérie ou de l'ancienne Union des républiques socialistes soviétiques. Yves Borowice n'en recense que six, dont un seul homme dont les origines portugaises sont d'ailleurs rarement mises en avant : Kool Shen, l'un des deux membres du groupe de rap NTM, de son vrai nom Bruno Lopes. Parmi les cinq chanteuses, une seule, Linda de Suza, a évoqué dans certaines de ses chansons l'expérience migratoire des Portugais venus en France dans les années 1960 et 1970. Les autres – Lio, Marie Myriam, Helena Noguerra et Catherine Ribeiro – ont interprété un répertoire constitué principalement de chansons d'amour ou de textes engagés (pour Catherine Ribeiro), n'évoquant jamais leurs origines portugaises¹ ni leur parcours migratoire².

La relative rareté d'interprètes de chansons françaises d'origine portugaise ne manque pas de surprendre quand on sait qu'au milieu des années 1970 les Portugais représentaient la population étrangère la plus nombreuse en France et qu'il y aurait, en 2013, 1,2 million de Portugais et de descendants de Portugais en France (Branco, 2013 : 211). Pourquoi si peu de migrants portugais ou de Français d'origine portugaise ont-ils entrepris une carrière de chanteur et interprété, principalement, des chansons en français ? D'une part, il faut relever que l'inventaire d'Yves Borowice n'est pas exhaustif, comme il le reconnaît lui-même. Des chanteurs moins

connus du grand public comme Da Silva, Dan Inger ou ceux du groupe de rap La Harissa sont omis. Cependant, la liste ne semble pas s'allonger beaucoup plus et n'invalide donc pas le constat de la modeste représentation des Portugais et de leurs descendants dans la chanson française. D'autre part, l'inventaire d'Yves Borowice n'inclut que ceux qui chantent majoritairement en français. Or, comme nous le verrons, plusieurs artistes portugais ou d'origine portugaise résidant en France ne chantent pas dans cette langue. Si certains membres de groupe de rock ou de musique électronique privilégient l'anglais – à l'image de José Reis Fontão, chanteur du groupe de rock *Stuck in the Sound* ou de Guy-Manuel Homem-Cristo, l'un des deux membres du duo mondialement connu *Daft Punk* –, beaucoup chantent en portugais, restant ainsi hors de cet inventaire. C'est le cas du chanteur de variété le plus célèbre au Portugal et parmi la population portugaise vivant en France, capable depuis les années 1990 de remplir plusieurs jours de suite l'Olympia et les Zéniths de Paris et de province, qui a commencé sa carrière en France où il s'est installé, enfant, avec ses parents. Ce n'est qu'après 25 années de carrière, 16 albums (sans compter les nombreux *best of* et les *live*), plusieurs millions de disques vendus et plusieurs dizaines de disques d'or et de platine que Tony Carreira a enregistré un disque entièrement en français³ (*Nos fânçailles France-Portugal*, 2014) et participé à un programme de la télévision française à grande audience – l'émission « Vivement dimanche », du 2 mars 2014, présentée par Michel Drucker. C'est également le cas de Bévinda, venue avec ses

parents en France à l'âge de deux ans, qui chante majoritairement en portugais.

Il semble donc que dans le domaine musical également, de nombreux Portugais ou descendants de Portugais restent « invisibles », développent un « entre-soi » et cultivent des pratiques culturelles singulières à l'écart du reste de la société, sans pour autant être considérés, dans les discours politiques et médiatiques dominants, comme communautaristes. Cette invisibilité ne résulte pas seulement d'une discrétion propre à cette population moins homogène que ce que l'on prétend souvent. Les artistes dont les paroles ont une portée politique évidente, remettant en cause les autorités politiques ou l'ordre social, restent soit inconnus du grand public – comme c'est le cas du groupe de rap La Harissa – soit leur origine portugaise n'est pas du tout énoncée. Le cas le plus symptomatique est celui de Kool Shen qui, bien que petit-fils d'un migrant portugais venu s'installer en France dans les années 1930, n'est jamais érigé en « chanteur d'origine portugaise », tant par ceux qui ont critiqué ce groupe aux paroles jugées violentes (les membres du groupe ont d'ailleurs été condamnés par un tribunal pour « outrage à personne chargée d'une mission de service public » à la suite de plaintes déposées par des syndicats de policiers, choqués par les propos tenus par les chanteurs lors d'un concert) que par ceux qui apprécient cette formation. En règle générale, dans les discours politiques et médiatiques, les descendants de Portugais vivant dans les quartiers populaires ne sont jamais inclus dans la catégorie, non scientifique, floue et stigmatisante, de « jeunes de banlieue » : la

non-catégorisation de Kool Shen comme « Portugais » en est une des principales illustrations.

Cet article prétend retracer comment la chanson française, interprétée par des chanteurs d'origine portugaise ou non, a évoqué les migrants portugais en France et quelles formes musicales ont développé et consommé une partie non négligeable des Portugais et de leurs descendants en France. À travers les œuvres musicales et les trajectoires d'artistes se perçoit la forte circulation, de personnes, d'idées, de sons entre le Portugal et la France, un intense « va-et-vient identitaire » (Charbit, Hily & Poinard, 1997).

« D'avril au Portugal » au 25 avril 1974, de la méconnaissance à la reconnaissance

Au milieu des années 1950, le Portugal est peu connu en France. La dictature salazariste mobilise peu la gauche, à la différence de l'Espagne dont la guerre civile a suscité une large mobilisation. À droite et à l'extrême droite, certains apprécient Salazar, qui est parfois appelé le « dictateur-moine ». La propagande du régime cherche à susciter la sympathie des élites conservatrices françaises, participant par exemple à la publication du livre de la journaliste du *Figaro*, Christine Garnier, intitulé *Mes vacances avec Salazar* (Garnier, 1952). Le Portugal est présenté comme un pays, certes pauvre, mais dans lequel règnent l'ordre et le respect des traditions. Cependant, cette propagande touche peu le grand public. Le tourisme au Portugal est encore balbutiant et les

Portugais en France sont alors peu nombreux : seuls 20 000 Portugais résident dans l'hexagone au début de cette décennie. Le pays est alors peu distingué de l'Espagne et reste auréolé d'un voile de mystère.

Cette méconnaissance se décline également dans le champ musical. Le répertoire musical portugais est également peu connu, à l'exception du fado, genre né dans la première moitié du XIX^e siècle et que le régime salazariste a su domestiquer (Castelo-Branco, 1997 ; Pellerin, 2003). La figure de proue du fado est Amália Rodrigues, chanteuse dont la renommée se développe au Portugal au cours des années 1940 et s'étend à l'étranger dès la fin de cette décennie. Elle chante pour la première fois à Paris en 1949 et apparaît dans le film d'Henri Verneuil *Les Amants du Tage* en 1955. Par la suite, elle donnera de nombreux concerts en France, notamment à l'Olympia. Des airs de fado sont appropriés par la chanson française. Ainsi, Yvette Giraud interprète *Avril au Portugal* en 1951, chanson inspirée d'un air de fado célèbre, *Coimbra*, composé en 1947 par Raul Ferrão. La même Yvette Giraud interprète en 1955 *Les Lavandières du Portugal*⁴, dont le texte illustre la méconnaissance du Portugal. Ainsi, le texte évoque la « manzanilla » que boiraient les lavandières de la ville de Setúbal et les vieux « hidalgos » qui chercheraient à les séduire. Or, la manzanilla est un vin andalou et le terme hidalgo renvoie plutôt à l'Espagne.

Les années 1960-1974 sont marquées par la venue de 900 000 Portugais en France (Pereira, 2012). Ce flux migratoire se singularise à la fois par son ampleur, mais aussi par ses aspects dramatiques. Près de 550 000 Portugais entrent irrégulièrement

en France, traversant parfois les frontières clandestinement, au péril de leur vie. Une partie de ces migrants s'installe, pour une durée variable, dans des bidonvilles, notamment celui de Champigny-sur-Marne (Volovitch-Tavares, 1995). Ces travailleurs ne rechignent pas à occuper les emplois les plus durs, les plus fatigants, les plus salissants, les moins considérés. Cette immigration modifie l'image qu'une grande partie des Français pouvait avoir du Portugal. Ce pays est alors vu comme ce qu'il est véritablement : un pays pauvre, rural, dominé par une dictature qui laisse de fortes inégalités sociales se reproduire. De plus, à partir de 1961, des guerres coloniales éclatent en Angola, en Guinée-Bissau et au Mozambique. Elles conduisent à un isolement progressif du Portugal sur la scène internationale et provoquent la venue de milliers de jeunes hommes qui refusent d'être envoyés en Afrique pour sauvegarder l'Empire.

L'irruption de l'émigration portugaise en France modifie le traitement du Portugal et des Portugais dans la chanson française. Jusqu'au début des années 1960, les évocations de ce pays renvoyaient à des scènes du travail traditionnel (*Les lavandières du Portugal*; *Vendanges à Porto* (1957), deux chansons interprétées par Yvette Giraud). Le Portugal semblait alors être un conservatoire de traditions qui avaient disparu ou qui étaient en train de disparaître dans une France en cours de modernisation avec la multiplication d'appareils électroménagers et la mécanisation croissante du travail agricole (Ross, 2006 ; Mendras, 1994). Le Portugal constituait également le cadre romantique et exotique de passions amoureuses de touristes (*Avril au Portugal*; *Le jupon du Portugal*

(1956) ; *Portugal*, composé par Michel Emer pour le film *Sylviane de mes nuits* (1957) ; *Mon cœur au Portugal* (1958), interprétée par Line Renaud sur des paroles de Jean Yanne ; *Madame est au Portugal* (1958) ; *Lisbonne*, écrite par Robert Desnos (1961). Cependant, dans les années 1960, le travail traditionnel est synonyme de misère et d'exploitation et le Portugal dictatorial et en guerre peut difficilement offrir d'arrière-plan à des romances. Le Portugal cesse donc d'être évoqué dans les chansons de variété alors que la présence de Portugais en France n'a jamais été aussi importante.

Deux exceptions confirment cette règle. La première résulte d'un concours de circonstances. En 1966, un groupe de jeunes musiciens français, alors inconnus, se rend au Portugal pour y jouer quelques concerts et gagner un peu d'argent. Ce groupe s'appelle Les Problèmes. Avant leur voyage au Portugal, ils ont enregistré un disque avec Antoine, un autre jeune chanteur. Quand ils arrivent au Portugal en voiture, un des membres du groupe, Luis Rego, est arrêté à la frontière, car il n'est pas en règle avec ses obligations militaires. Luis Rego a quitté le Portugal pour ne pas faire son service militaire et il est donc considéré comme réfractaire. Après un séjour d'un mois à Lisbonne, ce qui reste du groupe est sommé par la police politique de quitter le pays, sans Luis Rego. À leur retour à Paris, les musiciens apprennent que le disque (*Les élucubrations d'Antoine*) qu'ils avaient enregistré avec Antoine avant leur départ obtient un grand succès. Antoine et les Problèmes donnent plusieurs concerts à l'Olympia et le groupe n'oublie pas le guitariste. Lors de ces représentations, ils jouent une nouvelle composition

intitulée *Balade à Luis Rego, prisonnier politique*. Ce titre narre leur expérience portugaise et met en avant la dimension liberticide de la dictature salazariste : « Il nous faut partir / Sans t'avoir revu / Sans avoir pu te dire / Ami, salut / Nous crierons partout, sur tous les toits, / qu'on a pris ta liberté / Et qu'on t'a jeté / au fond d'une prison / pour rien, sans raison. » Pour le groupe, il s'agit de médiatiser la situation de leur ami et d'amener les autorités portugaises à libérer Luis Rego. À l'Olympia, cette chanson est ovationnée par le public qui scande « Salazar assassin, Salazar assassin » (Sarrus, 2004 : 72). Le gouvernement portugais redoute cette médiatisation qui met en avant sa dimension dictatoriale – peu relevée dans l'espace public français avant le début des années 1960 – et peut remettre en cause l'appui qu'il trouve auprès de son homologue français. En effet, la France est l'un des principaux partenaires diplomatiques du Portugal. Elle vend des armes dont le Portugal a besoin pour mener les guerres coloniales et elle soutient la politique coloniale de Lisbonne à l'ONU (Lala, 2007). La stratégie employée par ceux qui se nommeront ensuite les Charlots réussit. Luis Rego est libéré au bout de deux mois et demi d'incarcération et peut revenir en France⁵.

La seconde exception est représentée par une chanson consacrée aux immigrés portugais en France. Elle n'est ni interprétée ni composée par des personnes issues de cette migration. C'est une star de l'époque, Joe Dassin, qui interprète en 1970 *Le Portugais*, titre inséré dans l'album *La fleur aux dents* qui contient notamment *L'Amérique*. La chanson est écrite par le très prolifique Pierre Delanoë. À la différence de la balade dédiée à Luis

Rego, il n'est pas question dans cette chanson de politique. Pierre Delanoë est un parolier dont la sensibilité politique se situe plutôt à droite : il a milité dans les jeunesses des Croix de Feu dans les années 1930 (Minella, 1993). Cette chanson ne vise pas à attaquer un régime dont Delanoë partage l'anticommunisme. Mais elle évoque clairement la misère : le travailleur portugais vient en France avec son « marteau piqueur », car « ce n'est plus dans son village / qu'on peut gagner son pain ». La dureté au travail, la vie au bidonville, la volonté de rentrer au pays rapidement une fois un pécule amassé, l'isolement du travailleur masculin sont mis en exergue. La thématique de l'intégration n'est pas encore d'actualité. Bien au contraire. C'est l'altérité de ce Portugais inaccessible qui « ressemble à un épouvantail / Il ne t'entend pas / il est sur le chemin qui mène au Portugal ». Arrivés depuis quelques années seulement, ne maîtrisant pas (ou mal) le français, les Portugais sont encore peu connus et relégués à la figure du travailleur appelé à revenir dans leur pays. La relative ignorance des Portugais – et du Portugal – se manifeste dans l'orchestration de la chanson : ce sont des sonorités latino-américaines – renvoyant au titre *Les Daltons* qui a révélé Joe Dassin quelques années auparavant – avec trompettes et guitares qui dominent.

Jusqu'à la fin des années 1970, on chante les Portugais en France, mais les Portugais en France ne chantent pas, du moins pas en français. Néanmoins, on ne peut omettre que, dans les années 1960-1974, la France est l'une des scènes principales de la rénovation de la chanson portugaise. En effet, parmi les jeunes hommes qui fuient les guerres

coloniales ou la répression, on compte de jeunes musiciens, interprètes et/ou compositeurs comme Luís Cília, José Mário Branco, Sérgio Godinho ou Francisco Fanhais. Ils s'inscrivent dans la chanson d'intervention (ou chanson protestataire) qui s'est développée au début des années 1960 avec des artistes comme Zeca Afonso ou Adriano Correia de Oliveira (Côrte-Real, 2010). Rompant avec le fado de Coimbra, interprété par les étudiants de classes aisées et racontant les passions amoureuses ou la vie estudiantine, la chanson d'intervention récupère une partie du patrimoine musical populaire et dénonce les injustices sociales et politiques. Elle est en partie constituée de balades, à l'orchestration réduite à quelques instruments (principalement la guitare), le texte, parfois composé par de célèbres poètes, primant sur la musique. Ce courant, d'abord confiné à la jeunesse estudiantine opposée à la dictature, se répand progressivement, en dépit de la censure. Il partage la portée politique de la folk américaine représentée par Joan Baez ou Bob Dylan et de la chanson à texte française symbolisée par Jean Ferrat, Georges Brassens et bien d'autres.

À Paris, ces musiciens trouvent l'appui d'artistes français et cherchent à mobiliser, par le biais de leurs chansons, les milliers d'émigrés qui vivent en France. Il s'agit également de dénoncer, dans leurs textes, la dictature portugaise et les crimes commis en Afrique. Par exemple Luís Cília, né en Angola dans une famille de colons, quitte le Portugal en 1964 pour se soustraire à ses obligations militaires. Lié au Parti communiste portugais et soutenu par la chanteuse de gauche Colette Magny, il édite, aux Chants du monde, l'album

Portugal-Angola : chants de lutte (1964). Le titre *A bola* (le ballon) dénonce le colonialisme portugais, décrivant des soldats portugais qui jouent au football avec la tête coupée d'un Africain. *Canto do desertor* (le chant du déserteur), lui, revendique le combat de ceux qui refusent la guerre : « qui sont les traîtres ? / ceux qui nous volent le pain / ou nous les déserteurs / qui à la guerre disons : non. » En 1967, Cília compose la musique du premier film de fiction à aborder l'émigration portugaise en France : *O Salto*, réalisé par Christian de Chalonge.

Ces chanteurs multiplient les concerts en France (mais aussi dans le reste de l'Europe et à Cuba), s'adressant à la fois aux émigrés (lors de fêtes d'associations ou de mouvements créés par des exilés) et aux sympathisants de gauche français (notamment lors de la fête de l'Humanité). La portée croissante de ces chanteurs inquiète les autorités portugaises qui, de leur côté, organisent des concerts destinés aux émigrés avec des artistes de variété portugais. En 1971, un ancien ministre écrit à Marcelo Caetano, successeur de Salazar, après avoir assisté, en France, à un concert auquel ont participé Luís Cília et José Mário Branco. Il reconnaît que :

il s'agit de deux chanteurs de haut niveau : bon placement de la voix, diction parfaite (on ne perd pas un seul mot), jeu scénique adéquat pour transmettre l'ironie, la peur, la haine et tout le reste. En toute objectivité, aucun de nos chanteurs peut être comparé à eux [...]. L'action qu'ils sont en train de mener, dans un plan concerté, en France et dans les pays où nous avons des émigrés est extrêmement dangereuse. Ils chantent en portugais, mais – avant – ils expliquent en français leur chanson, en prose rimée et souvent très heureuse⁶.

Si l'homme politique portugais remarque que le public composé d'émigrants a préféré les interprètes de chansons folkloriques traditionnelles, sans aucune portée politique apparente, il n'en écarte pas pour autant le danger que constituent les chansons de protestation.

Preuve de la portée révolutionnaire de la chanson d'intervention et de sa reconnaissance croissante, c'est une balade de Zeca Afonso, s'inspirant des chants polyphoniques de la région de l'Alentejo (Ciccia, 2013), qui est choisie par les jeunes capitaines pour donner le coup d'envoi de la révolution des Œillets. Ce titre a d'ailleurs été enregistré en France, en 1971, dans le Château d'Hérouville possédé par Michel Magne (Guerreiro & Lemaître, 2014 : 77-80).

Le moment Linda de Suza

La Révolution des Œillets suscite un intérêt non négligeable en France. De nombreux hommes politiques, militants, intellectuels et étudiants, visitent alors le Portugal (Pereira, 2003). Les médias rendent compte régulièrement des événements portugais, surpris par la radicalisation politique à l'œuvre dans un pays considéré jusqu'alors comme archaïque et conservateur. Les chansons de protestation, en premier lieu *Grândola, Vila Morena*, atteignent alors un public plus large, notamment les sympathisants de gauche et d'extrême gauche. La musique portugaise n'est plus réduite au fado qui est alors largement contesté, car assimilé à un opium musical du peuple manipulé par la dictature pendant des décennies.

Figure 1 : Pendant la dictature salazariste, plusieurs chanteurs appartenant au courant de la « chanson d'intervention » s'exilent en France. L'un des plus célèbres, Zeca Afonso enregistre en France un de ses albums et la chanson « Grândola, Vila Morena » qui donnera le signal de départ de la Révolution du 25 avril 1974.

Symbole de l'influence de la chanson d'intervention en général et de *Grândola, Vila Morena* en particulier, lors de son premier Olympia, en 1983, Linda de Suza commence son concert par la célèbre balade de Zeca Afonso. Cette chanson renvoie, d'une part, à la Révolution des Œillets, dont, neuf ans après, le souvenir est encore fort tant dans le public français que portugais, et, d'autre part, à la région d'origine de Linda de Suza : l'Alentejo. La chanson d'Afonso évoque en effet un village de cette région dans laquelle le Parti communiste portugais était fortement implanté pendant la dictature. Dans son autobiographie, Linda de Suza évoque les chants polyphoniques interprétés par les journaliers ruraux dans les grandes exploitations. Le parcours de Linda de Suza, par la suite présentée comme « l'idole des bonnes » (Borowice, 2010 : 237), est singulier dans le contexte de l'immigration portugaise en

France. Linda de Suza, dont le vrai nom est Teolinda de Sousa Lança, est née en 1948 dans une famille pauvre et nombreuse de l'Alentejo, région dont les travailleurs ruraux émigrent rarement en France, se rendant plutôt à Lisbonne et dans sa banlieue industrielle. Elle connaît une enfance difficile : maltraitée par ses parents, placée dans un internat pour filles pauvres, elle commence à travailler à l'usine à l'âge de 13 ans. Mère à 18 ans, elle vient à plusieurs reprises en France clandestinement avant de s'y installer définitivement, avec son fils en 1973. Elle multiplie les emplois, en usine puis dans des hôtels parisiens où elle fait le ménage. Parallèlement à son travail, elle chante dans des restaurants des puces de Saint-Ouen où elle est remarquée. Sa carrière démarre en 1978 lorsqu'elle signe avec Claude Carrère. Consciente de son potentiel, Linda de Suza avait contacté auparavant Barclay, mais :

ça n'avait pas marché. Mon accent leur semblait un obstacle insurmontable pour le public français... Quant au public portugais, ils n'imaginaient même pas qu'il puisse exister (Suza, 1984 : 151).

L'existence d'une importante population portugaise en France – près de 750 000 personnes au milieu des années 1970 – et l'absence d'interprète étiqueté « portugais » convainquent le producteur Claude Carrère de faire enregistrer un disque à la jeune portugaise. Linda de Suza résume ainsi sa première rencontre avec le producteur :

ça n'avait pas duré 10 minutes. Il n'a rien écouté, ni une cassette, ni ma voix, rien. Il a dit « d'accord on va enregistrer un disque... ». Je n'ai eu que le temps de lui expliquer : « il y a un million deux cent mille Portugais en France. » Ça a fait « tilt » dans sa tête : il a tout de suite vu le marché qui s'ouvrait devant lui ! Et c'est normal (Suza, 1984 : 152).

Avec le « produit » Linda de Suza, Claude Carrère vise deux publics distincts : le français, sensible à la nouveauté que constitue une chanteuse portugaise à la voix exotique, et celui représenté par les Portugais en France qui peuvent se retrouver dans la figure de Linda de Suza, la première à incarner dans la chanson de variété, leur immigration⁷. Dans son autobiographie, vendue à 2 millions d'exemplaires, la chanteuse revendique d'ailleurs être un « étendard » pour toutes ses compatriotes domestiques. Pour atteindre ces deux publics, les principaux titres de la chanteuse sont disponibles en français et en portugais.

Le succès de Linda de Suza vient toute de suite, dès sa première chanson : *Un portugais*, distinct du *Le portugais* de Joe Dassin. Cette chanson de 1978 retrace de nouveau le parcours d'un homme alors

que Linda de Suza est l'illustration même du poids de la migration féminine. À la différence du texte rédigé par Delanoë, ni les conditions économiques et sociales, ni le travail ne sont mis en avant. Cette dimension n'est plus au goût du jour après la Révolution des Œillets et les transformations sociales et politiques qu'a connues le Portugal les années précédentes. Se diffuse l'image d'un Portugais qui ne peut être réduit à un travailleur : c'est également un individu qui porte avec lui la culture et l'histoire de son pays et qui souffre de la *saudade*, un sentiment de nostalgie, de manque du pays, supposé être spécifique aux Portugais. La chanson renvoie à l'un des principaux mythes historiques portugais : le sébastianisme. Ce messianisme remonte au roi Dom Sébastien, mort à la bataille d'Alcácer-Quibir, au Maroc, en 1578 (Valensi, 1992). Ce roi, dont le corps n'a pas été retrouvé à l'issue de la bataille, serait censé revenir au Portugal, un matin de brouillard, pour restaurer la grandeur perdue du Portugal. Le texte assimile l'émigrant à Dom Sébastien : « Un Prince s'éloigne dans le brouillard /c'est à la fille qui l'attend là-bas qu'il pense /ce Portugais qui rentre enfin au Portugal. » Cette référence s'inscrit dans l'héroïsation des migrants portugais construite par les élites portugaises depuis le début des années 1970 et surtout après la Révolution des Œillets (Pereira, 2015a). L'émigrant portugais est alors représenté comme un individu courageux, un « entrepreneur de lui-même » (Foucault, 2004 : 236), qui a osé quitter son pays temporairement pour améliorer la vie des siens et, plus généralement, contribuer au développement du Portugal avec ses remises financières.

Figure 2 : Le titre « Un Portugais », le premier de la carrière de Linda de Suza, est lancé en 1978 par le producteur Claude Carrère. Le single contient en phase B la chanson en portugais afin de toucher également le public portugais vivant en France.

Avec *Un Portugais*, Linda de Suza forge un des stéréotypes qui colle ensuite à l'immigration portugaise : la valise en carton, symbole d'une immigration de pauvres ayant quitté leur pays avec peu de choses : « Deux valises en carton sur la terre de France / Un Portugais vient de quitter son Portugal / Comme tant d'autres il est venu tenter sa chance / Le Portugais qui a quitté son Portugal. » Il n'est pas question – comme la chanson de Dassin – d'« intégration » dans ce texte. À la fin de la chanson, le Portugais rentre au pays. L'immigration portugaise est encore récente et nombreux sont les migrants à espérer rentrer chez eux, à la faveur de l'avènement de la démocratie et du développement économique du pays. De plus,

en 1978, quatre ans après la suspension de l'immigration décidée par le gouvernement Chirac, les autorités françaises incitent les étrangers à rentrer dans leur pays pour, prétendument, combattre le chômage (Weil, 2005 ; Laurens, 2009). La prime Stoléro symbolise cette politique : 10 000 francs sont versés aux immigrés qui retournent dans leur pays. Alors que cette mesure avait surtout été conçue pour provoquer le départ des travailleurs maghrébins, ce furent les Portugais qui se saisirent le plus de ce dispositif (Poinard, 1979).

À la différence de la chanson de Dassin, l'orchestration renvoie à des sonorités portugaises et plus particulièrement au « fado » que le « Portugais » de Linda de Suza « joue sur sa guitare / [...] chante des

fados des airs traditionnels ». C'est Linda de Suza qui a demandé l'emploi de guitares portugaises aux lignes mélodiques renvoyant au fado. L'émergence de Linda de Suza est intimement liée au goût d'un public français pour cette musique rendue célèbre par Amália Rodrigues dont la notoriété n'avait cessé de croître dans les années 1960. Lorsqu'elle chantait aux puces de Saint-Ouen, Linda de Suza puisait dans le répertoire de la diva portugaise. En 1979, Linda de Suza rend hommage à Amália Rodrigues avec la chanson *Amália* : « Tes mélodies populaires ont fait le tour de la Terre / On t'a vue sous les lumières de toutes les capitales / Pour le public qui t'acclame et pour tous les mélomanes / Tu es l'âme de la femme et la voix du Portugal. » Cependant, il serait erroné de croire que le fado est le courant musical le plus apprécié parmi les Portugais en France. En effet, le fado est un courant qui s'est surtout développé dans les milieux urbains (Lisbonne et Coimbra), parmi les classes populaires (à Lisbonne) et la jeunesse estudiantine (à Coimbra). C'est surtout avec l'apparition de la radio puis de la télévision à la fin des années 1950 que le fado touche les populations rurales d'où sont partis les émigrants vers la France. Cependant, l'équipement en radio et en télévision était rare dans les campagnes. Au début des années 1960, seuls 18,5 habitants sur mille possédaient un récepteur de télévision dans le district de Bragança (Nunes, 1964 : 414). Dès lors, la connaissance du fado que possédaient les Portugais en France était le plus souvent limitée. Les pratiques et les goûts musicaux de ces derniers s'orientent plutôt vers la musique folklorique rurale. Dès les années 1960, des groupes folkloriques sont créés en France : ils

réunissent des chanteurs, des musiciens et des danseurs qui interprètent des mélodies traditionnelles, fortement ancrées dans des territoires circonscrits et souvent liées à la vie agricole. Au Portugal, les premiers groupes folkloriques ont été fondés à la fin du XIX^e siècle, dans un mouvement, visible à l'échelle européenne, de quête des traditions populaires et d'invention de la nation (Thiesse, 1999). Il s'agissait de patrimonialiser des manifestations « authentiquement » populaires et irréductibles au peuple portugais, dans sa diversité régionale. La dictature salazariste a, dès les années 1930, favorisé la fondation de ces groupes folkloriques (*ranchos*), tout en cherchant à les contrôler étroitement, définissant des styles régionaux que les groupes devaient absolument respecter (instruments, textes, costumes, etc.). Plus que le fado, c'est donc la musique folklorique que les émigrés portugais ont pratiquée et consommée en France. L'un des premiers *ranchos* fondé en France est le « Groupe folklorique des jeunes portugaises de Montluçon », fondé en 1967. Une note des Renseignements généraux sur cette association étrangère souligne qu'elle a pour but de :

réveiller et d'entretenir le goût des traditions nationales portugaises dans une perspective artistique. [...] Les dirigeants et membres de ce groupement, qui éprouvent un certain « mal du pays », ont le désir d'organiser des petites fêtes et des représentations théâtrales qui leur permettraient de recréer l'atmosphère de leur lieu d'origine⁸.

Les années suivantes d'autres *ranchos* se fondent en France et il en existe des dizaines de nos jours, adossés à des associations dites portugaises. Ces groupes assurent une transmission culturelle intergénérationnelle : la transmission

de « cultures » estimées authentiques et reliant les migrants et leurs enfants à leur village d'origine. D'ailleurs, en conséquence de la formation de chaînes migratoires reliant des localités portugaises et françaises, les groupes réunissent le plus souvent des individus originaires de la même ville dont le répertoire musical, les pas de danse, les costumes sont adoptés. Par exemple, le groupe folklorique « *Alegria dos emigrantes* de Montfermeil » (Joie des émigrants de Montfermeil), créé en 1982, réunit des Portugais originaires de la région de Leiria. Le groupe s'inspire des danses et chants de cette région et fait confectionner des costumes remettant aux traditions locales (Cruz, 2012). Ces groupes permettent donc de maintenir des liens avec le village d'origine, notamment lors de représentations faites au Portugal ou par le biais de venues en France de groupes folkloriques portugais. Au-delà d'une transmission culturelle intergénérationnelle, ces groupes favorisent un certain entre-soi (Jelen, 2011), assurant le contrôle des enfants, notamment à l'âge de l'adolescence, et les mariages endogames. Toutefois, les groupes folkloriques portugais constituent également le support d'une ouverture des « communautés portugaises » à la société englobante. Ces groupes jouent un rôle de représentation de la « communauté portugaise » dans les localités où ils résident : ces groupes jouent lors des fêtes locales et donnent une image soi-disant authentique du Portugal, une image valorisante pour les membres de ces collectivités (Calogirou, 2003 ; Chevalier, 2003). Il est alors peu étonnant qu'une partie du répertoire de Linda de Suza, notamment le plus apprécié par le public dit portugais, soit constitué

par des reprises de chansons traditionnelles portugaises comme *Tirol Tirola* (1979), *O Malhão, Malhão* (1982). Cependant, toutes les chansons interprétées par Linda de Suza n'ont pas de lien avec l'expérience migratoire ou le Portugal. Ces paroliers sont Français (Dider Barbelivien qui écrit *L'étrangère* (1982), Pierre Delanoë, Charles Aznavour) et lui font chanter de nombreuses histoires d'amour.

En 1986, Linda de Suza est l'héroïne d'une comédie musicale qui retrace sa vie, de son enfance douloureuse à sa célébrité, en passant par son emploi de femme de ménage. Intitulée *La valise en carton*, cette comédie est toutefois un échec, notamment à cause des attentats perpétrés à Paris qui conduisent à l'annulation des représentations. La carrière de la chanteuse connaît un déclin manifeste dans les années 1990. Selon Yves Borowice, la chanteuse n'a su « s'affranchir de son personnage de Cendrillon lusitanienne ». Son répertoire multiplie les « clichés, bons sentiments, arrangements trop sirupeux : elle s'enferme dans un style qui finit par lasser » (Borowice, 2010 : 237).

Une scène à part

Linda de Suza tente néanmoins de revenir sur le devant de la scène. En 2001, elle chante dans le titre *Les gens des baraques*⁹ du groupe de rap La Harissa, constitué de deux frères, enfants de migrants portugais nés en banlieue parisienne. Sur un *sample* de guitare portugaise aux airs de fado, la chanson est en partie constituée d'une lettre envoyée à sa femme par un migrant, frai-

Figure 3 : La Harissa est fondé par deux frères d'origine portugaise en 1997. Dans ses premiers albums, le groupe évoque à plusieurs reprises la mémoire de l'immigration portugaise en France. Par la suite, le groupe se tourne vers des sonorités latino-américaines, s'inspirant d'une vision « luso-tropicaliste » de la colonisation portugaise.

chement arrivé au bidonville des Francs-Moisins à Saint-Denis. Il décrit les « rats » qui pullulent, le manque d'eau et de confort. L'émigration est rattachée à la dictature de Salazar et à l'oppression qu'elle exerça sur la population (« qui pourrait faire plus de mal que Salazar ? »). Ces deux *rappeurs* cherchent, à travers leurs textes, à évoquer la mémoire dramatique de la venue des Portugais en France, les « années de boue » (Volovitch-Tavares, 1995). D'autres titres renvoient à cette histoire, à la vie des Portugais et de leurs descendants en France et illustrent une « quête identitaire » (Santos, 2010) de fils de migrants qui questionnent une histoire peu transmise au sein des familles : *À tous les papas*

portos (2000); *25 avril*; *Filhos da nação* (2001); *Paradis des émigrants*; *Regresso à terra* (2008).

Cette collaboration entre Linda de Suza et La Harissa peut être perçue comme la volonté de ces derniers de représenter la population portugaise en France, de reprendre le témoin à l'ancienne icône sur le déclin. Sur sa page *Facebook*, La Harissa se présente comme « le leader incontesté de toute la communauté portugaise de France », comme la « figure emblématique auprès des plus de 3 millions de Franco-Portugais vivant en France¹⁰ ». Ce propos est, bien évidemment, à prendre avec des pincettes. D'une part, il n'y a pas 3 millions de Franco-Portugais en France (même si l'on ajoute

les descendants de Portugais possédant seulement la nationalité française). Cette exagération découle d'une volonté de rendre visible la population portugaise et de lutter contre ce qui leur apparaît être son invisibilité. Au journal *Le Parisien*, l'un des membres du duo précise :

On nous a reproché de trop mélanger le rap et notre musique portugaise [...]. On cherchait à réveiller la France en disant : on ne fait pas de bruit, mais on est là. Au niveau culturel, nous avons des choses à apporter¹¹.

Ce discours rejoint celui de nombreux dirigeants associatifs portugais ou d'origine portugaise qui se plaignent également du manque de visibilité des Portugais dans les médias ou le champ politique. À ce titre, Jean-Baptiste Pingault note que :

contrairement aux jeunes d'origine maghrébine, semblant souffrir d'un excès de visibilité, les jeunes d'origine portugaise se plaignent depuis vingt ans d'être invisibles. Pourtant, ce n'est pas faute d'avoir essayé. Ils ont constamment cherché à s'affirmer dans la sphère politique, française comme portugaise (Pingault, 2004 : 71).

Comme le suggère Jean-Baptiste Pingault, une comparaison implicite est souvent faite avec d'autres populations immigrées et celle-ci se retrouve dans certains titres de La Harissa. Si des textes évoquent une solidarité entre immigrés et fils d'immigrés de toutes origines (*J'suis hostile* [1997]) dont le futur est compromis et qui sont confrontés à des discriminations dans le système scolaire et dans l'accès à l'emploi¹², d'autres mettent en avant les clivages opposants les populations d'origines immigrées. Par exemple, dans *Les gens des baraques*, l'immigré arrivé dans le bidonville se plaint que « les HLM accueillent les étrangers d'ex-colonies en priorité,

les Portugais n'y ont pas accès ». Cette assertion, qui ne correspond pas du tout à la réalité, les Portugais vivant en bidonville étant relogés en cités de transit ou en HLM (Cohen, 2013), sous-entend qu'à la différence des populations issues de l'ancien empire français (et notamment d'Algérie), les Portugais ont été délaissés par les autorités françaises et ne doivent leur réussite sociale qu'à eux-mêmes. Les clivages sont renforcés dans la chanson *Rap français*, de 2008, époque pendant laquelle l'espace public est marqué par des débats autour d'un prétendu « racisme anti-blanc ». Dans un clip où les deux chanteurs tiennent des armes à la main, ils vitupèrent le « rap français » qui selon eux ne représente pas les banlieues et leur diversité :

deux doigts d'ortos dans ton hip hop fatigué, c'est pas ma faute hey tête de con si ça marche pas ton rap français, ah oui, c'est vrai, t'aime pas les blancs, tu fais quoi de ceux qui achètent tes skeuds et qui habitent dans ton bâtiment c'est navrant comme c'est un con vrai rap français, ici c'est la France, il y a une tonne de blancs immigrés, mais toi on sait bien ce que tu en penses. Black, blanc, Beur. Ouais moi je suis le portos de service, je suis pas inclus dans tes discours comme les asiats et les juifs, rap français, dans le ghetto il y a des millions d'*where* dans la misère qui s'appellent Jean-Paul, Thomas, Rémy, Jean-Pierre.

Comme le signale Martine Fernandes, le rap de La Harissa est influencé par le rap chicano nord-américain dont les principaux acteurs sont d'origine mexicaine (Fernandes, 2007). Comme dans le rap chicano, La Harissa met en avant des notions de race (portugaise), d'orgueil national, et de famille (la référence aux valeurs familiales traditionnelles, le respect des parents, l'union de la fratrie – entendue parfois comme la fratrie nationale – sont maintes

fois répétés). Et comme dans certaines chansons du rap chicano, une concurrence ethnique est suggérée entre migrants de différentes origines.

Au fil des albums, La Harissa se tourne vers un univers de musique latino et notamment vers le Brésil. Leur album de 2008 est baptisé *Espírito Favela*. Le groupe se présente alors également comme le leader des « musiques latines en France » :

après avoir redimensionné le hip hop à son image, La Harissa a su mélanger toutes ses influences et sa double culture pour arriver aujourd'hui à une maturité musicale mêlée de son *street*, clubs, et de rythmes latinos-lusophones¹³.

Au-delà de l'influence du rap chicano, cette mise en exergue des mélanges, de la fusion de sons et de rythmes d'influences diverses, de l'ouverture à l'Amérique latine peut s'inscrire dans la « vulgate lusotropicaliste » (Léonard, 1997) qui s'est diffusée au Portugal à partir des années 1950 et dont les éléments principaux sont encore largement répandus de nos jours dans l'espace médiatique et politique. Pour justifier le maintien de l'Empire portugais, le régime salazariste s'est approprié – en la simplifiant et en sélectionnant les éléments estimés utiles – l'œuvre de l'essayiste brésilien Gilberto Freyre qui depuis son ouvrage séminale de 1933, *Maîtres et esclaves. La Formation de la Société brésilienne* (Freyre, 1952) mettait en avant la capacité des Portugais, exempts de tout racisme, à entrer en contact avec les autres peuples. Pour Freyre, le Brésil était le résultat des mélanges permis par les Portugais entre les populations africaines, indiennes et européennes. Cette théorie permettait au Portugal d'écarter d'un revers de main la décolonisation prochaine de ces colonies dont la population, prétendait-on, se sentait portu-

gaïse et était issue de nombreux mélanges interethniques. La capacité d'adaptation des Portugais, le mélange de cultures qu'ils ont impulsé, leur goût du contact avec d'autres civilisations se trouvent donc au cœur du lusotropicalisme. Un lusotropicalisme banal s'est diffusé au Portugal dans les années 1960, instrumentalisant des chanteurs venus des colonies, censés symboliser l'unité, dans la diversité, d'un grand Portugal (Cardão, 2015). Les traits essentialistes donnés aux Portugais par la vulgate lusotropicaliste survécurent à la chute de l'Empire en 1975 (Almeida, 2002; Cahen, 2008). Soucieux de donner une dimension universelle au Portugal, qui ne pouvait se cantonner à un petit territoire en Europe, les élites portugaises ont institué les émigrants en navigateurs de l'époque contemporaine. Dans les discours politiques, on leur attribue les mêmes qualités que celles données aux colonisateurs : capacité d'adaptation, talent pour se mêler aux sociétés locales tout en restant attaché au Portugal. Toute la symbolique des Grandes découvertes est transférée sur les émigrés. Le logo de la principale institution chargée de la « politique de lien » avec les Portugais à l'étranger est pendant de longues années une caravelle, symbole de l'expansion maritime (Pereira, 2015b). De nombreux migrants récupèrent ce discours plutôt valorisant, surtout si on le met en rapport avec les visions stigmatisantes et dévalorisantes qui frappent les immigrés dans les sociétés où ils s'établissent, les réduisant à des travailleurs pauvres, peu ou pas lettrés, originaires d'un pays misérable et dominé symboliquement. La Harissa récupère entièrement la vision lusotropicaliste du passé portugais. Un de leurs albums s'appelle *Conquistador* (2000) et la pochette du

disque contient, en arrière-fond, la sphère armilulaire du drapeau portugais, un des symboles des Grandes Découvertes. Le terme peut sembler, à première vue, inadéquat, car il remet à la conquête de l'Amérique par les soldats espagnols. Les Portugais emploient plutôt le terme de « *descobridores* » (découvreur) pour décrire les grands navigateurs. Cependant, La Harissa s'inspire directement de la chanson *Conquistador*, sortie en 1989 par le groupe portugais *Da Vinci*. Cette chanson gagna le prix de la chanson portugaise en 1989 et obtint un succès commercial. Elle exprimait une « nostalgie impériale » et participait à « un processus d'hygiénisation du passé colonial » (Cardão, 2015 : 13). Sur le titre *Conquistador* de La Harissa, les mots-clés de l'imaginaire impérial portugais sont égrenés : « conquête » ; « Vasco de Gama » ; « épicé » ; « découvrir la route », etc. Les aspects violents des Grandes Découvertes sont occultés¹⁴. Seule la notion de « rencontres culturelles » ressort, euphémisant la réalité de ces « contacts ».

Enfin, si dans plusieurs interventions et dans plusieurs de leurs chansons, les deux chanteurs de La Harissa prétendent représenter la « communauté » portugaise en France et constituer les musiciens « portugais » les plus connus, il faut nuancer ce discours. Depuis les années 1980, une « scène portugaise » s'est constituée en France, composée de chanteurs circulant entre les deux pays (et les autres pays d'immigration comme la Suisse ou le Luxembourg). Parmi eux, le plus célèbre est Tony Carreira, mais on peut ajouter les noms de Quim Barreiros, de Graciano Saga, d'Emanuel, de Marco Paulo, de Dino Meira, d'Ana Malhoa, de Jorge Ferreira ou de Ruth Marlene. Ces derniers réalisent,

très fréquemment, des prestations lors des fêtes organisées par les centaines d'associations portugaises en France¹⁵. Leurs enregistrements (d'abord les cassettes puis les disques jusqu'aux fichiers MP3 d'aujourd'hui) circulent amplement en France. Au Portugal, ces chanteurs sont souvent rangés dans la catégorie dépréciative de « Musique Pimba », à cause de la légèreté, voire de la vulgarité, des textes où les sous-entendus sexuels sont fréquents. Dans les processus de classements sociaux, cette catégorisation a pour but d'indiquer le mauvais goût des migrants dont l'enrichissement à l'étranger ne masquerait pas leur manque de capital culturel (Gonçalves, 1996). Il s'agit souvent de délégitimer ces migrants considérés comme les survivances d'un Portugal agricole et archaïque (Pereira, 2010). L'orchestration des chansons *pimbas* s'appuie souvent sur des mélodies populaires et évolue au fil des modes musicales dominantes, du *rock* à la *techno*. Certains textes se réfèrent à l'émigration, insistant sur la *saudade* ressentie par les émigrants, leur désir de rentrer au pays, l'exaltation du mois d'août et des vacances passées au Portugal.

Au sein de cet univers musical, Tony Carreira est à la fois le plus connu et celui dont le parcours se rattache plus à la France. Venu en France lorsqu'il avait six ans, à la fin des années 1970, il entame, dans les années 1980, une carrière musicale parallèlement à son emploi dans une boucherie. Les fêtes portugaises de la région parisienne constituent ses premières scènes. Après plusieurs albums constitués principalement de chansons d'amour, son succès dépasse la population portugaise en France et atteint le Portugal. À partir de l'année 2000, après trente ans de résidence en France, le chanteur

part s'installer au Portugal avec sa famille, dont ses deux enfants, Mickael et David, nés en France, qui se lancent aussi dans une carrière musicale et rencontrent immédiatement un succès considérable, tant au Portugal qu'en France. Aucun des Carreira n'est Français. Tony Carreira affirme à ce sujet :

être un peu archaïque. C'est sûrement aussi pour avoir vécu hors du Portugal, ce qui amène des sentiments comme la *saudade*, le côté portugais... j'ai une fierté énorme d'être portugais (Soromenho & Lopes, 2009).

L'histoire de la famille Carreira montre que pour de nombreux migrants portugais, l'« espace investi » (Rosental, 1990) n'est pas toujours la France, mais le Portugal, société dans laquelle beaucoup de migrants cherchent à prouver leur mobilité sociale ascendante.

Si Linda de Suza a été perçue comme la principale icône des Portugais en France, elle a également servi d'épouvantail pour une partie des enfants des migrants portugais, notamment les plus diplômés qui possèdent un capital culturel plus important. Certains considèrent que Linda de Suza a incarné un cliché, enfermant les Portugais dans le rôle de main-d'œuvre peu rémunérée, peu qualifiée, peu lettrée, docile et obéissante. Tous ne se retrouvent pas non plus dans la musique populaire *pimba* ou les groupes folkloriques connotés avec les classes populaires les moins dotés de capital culturel et le Portugal pauvre et rural. Certains d'entre eux investissent alors des productions culturelles portugaises plus valorisantes au sein de la société française, et notamment dans le champ culturel et intellectuel. Il s'agit à la fois de rester fidèle à ses origines portugaises, de ne pas couper avec cet héritage, tout en s'accapant les manifestations musicales d'un pays

en pleine mutation économique, sociale et culturelle depuis la Révolution des Œillets et l'intégration européenne. L'appropriation d'une culture savante reconnue et de biens culturels valorisés permet de se distinguer des manifestations culturelles rurales et populaires (Muñoz, 2002). Dans cette perspective des musiciens d'origine portugaise s'approprient le fado, qui ne cesse de se renouveler depuis les années 1980 et qui se place, dans l'espace musical français, dans la catégorie ambiguë de « world music » (Feld, 2004 ; Weiss, 2013). C'est le cas de Bévinda, venue très jeune en France et ayant grandi en Auvergne. Elle enregistre plusieurs disques de fado, transcrivant des poèmes de Fernando Pessoa dont les traductions se multiplient en France, depuis les années 1980, chez des éditeurs prestigieux.

Dans le film à succès¹⁶, *La cage dorée*, retraçant l'histoire d'une famille portugaise du 16^e arrondissement parisien, dont la mère tient une loge de concierge, c'est après avoir entendu un fado, dans un restaurant portugais de la capitale, que la fille, apparent symbole d'« intégration » (elle est avocate), décide de partir habiter au Portugal. L'épilogue de cette comédie illustre l'ambiguïté des chansons liées aux Portugais en France : plus que des odes à l'intégration, ces chansons suggèrent plutôt le retour au Portugal, même s'il n'est souvent qu'un mythe. Des trajectoires comme celles de Tony Carreira, star de la scène musicale portugaise en France qui est parti vivre au Portugal après trente ans de résidence dans l'hexagone, et la vitalité des groupes folkloriques portugais démontrent que les concepts d'« intégration » ou d'« assimilation » sont peu utiles pour saisir l'expérience migratoire des Portugais en France.

Bibliographie

- ALMEIDA Miguel Vale de (2002), « O Atlântico Pardo. Antropologia, pós-colonialismo e o caso “lusófono” », in BASTOS Cristiana, ALMEIDA Miguel Vale de & FELDMAN-BIANCO Bela (eds.), *Trânsitos coloniais. Diálogos críticos luso-brasileiros*, Lisbonne, Imprensa de Ciências sociais, p. 23-37.
- ARON Raymond (1983), *Mémoires*, Paris, Julliard.
- BOROWICE Yves (2007), « La chanson française, un art de métèques? », *Amnis*, n° 7, <http://amnis.revues.org/804> [09-10-2013].
- (2010), « Linda de Suza », in BOROWICE Yves (ed.), *Les femmes de la chanson. Deux cents portraits de 1850 à nos jours*, Paris, Textuel.
- BRANCO Jorge Portugal (2013), « Implantação geográfica dos portugueses em França : evolução observada entre 1990 e 2009 », *Sociologia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. 36, p. 209-226.
- CAHEN Michel (2008), « Persistance du lusotropicalisme au XXI^e siècle », *Lusotopie*, vol. 15/2, p. 223-229.
- CALOGIROU Claire (2003), « Contribution aux réflexions concernant la pluralité culturelle de la France. La place des associations culturelles d'origine immigrée dans l'histoire ouvrière de la France, l'exemple d'une ville auvergnate », *Ville-École-Intégration Enjeux*, n° 133, p. 147-166.
- CARDÃO Marcos (2015), *Fado Tropical. O luso-tropicalismo na cultura de massas*, Lisbonne, Edições Unipop.
- CASTELO-BRANCO Salwa El-Shawan (1997), *Voix du Portugal*, Arles, Cité de la musique/Actes sud.
- CHEVALIER Sophie (2003), « Folclore e tradição musical dos portugueses na região de Paris », in CASTELO-BRANCO Salwa El-Shawan & BRANCO Jorge Freitas (eds.), *Vozes do povo. A folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta, p.531-541.
- CICCIA Marie-Noëlle (2013), « “Grândola, Vila Morena” : l'hymne de la contestation portugaise », *Lengas*, n° 74, <http://lengas.revues.org/307> [15-01-2015].
- COHEN Muriel (2013), *Des familles invisibles. Politiques publiques et trajectoires résidentielles de l'immigration algérienne (1945-1985)*, Thèse de doctorat en Histoire, Université Paris I – Panthéon Sorbonne.
- CÔRTE-REAL Maria de São José (2010), « Canção de Intervenção », in CASTELO-BRANCO Salwa (ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX, vol. 1, A-C*, Lisbonne, Círculo de Leitores/Temas e debates, p. 220-228.
- CHARBIT Yves, HILY Marie-Antoinette & POINARD Michel (1997), *Le va-et-vient identitaire*, Paris, PUF-INED.
- CRUZ Judite dos Santos Correia da (2012), *As tradições portuguesas em França. A história do folclore português em terras de França*, Vila Verde, Tradisom.
- DJAVADZADEH Keivan (2014), « Du déracinement à la commercialisation de la nostalgie du Sud par les race records. Le blues comme culture de survie », *Volume!*, n° 11/1, p. 115-129.

Chanson et immigration portugaise en France : une musique du retour ?

- FELD Steven (2004), « Une si douce berceuse pour la "World Music" », *L'homme*, n° 171-172, p. 389-408.
- FERNANDES Martine (2007), « "Miki-le-toss ou comment repérer un guech en quelques leçons" : l'identité ethnique "tos" en France à travers les blogs de jeunes lusodescendants », *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*, vol. 4, n° 2.
- FOUCAULT Michel (2004), *Naissance de la biopolitique*, Paris, Seuil/Gallimard.
- FREYRE Gilberto (1952), *Maîtres et esclaves. La formation de la société brésilienne*, Paris, Gallimard.
- GARNIER Christine (1952), *Mes vacances avec Salazar*, Paris, Grasset.
- GONÇALVES Albertino (1996), *Imagens e clivagens. Os residentes face aos emigrantes*, Porto, Afrontamento.
- GUERREIRO Mercedes & LEMAITRE Jean (2014), *Grândola Vila Morena. Le roman d'une chanson*, Bruxelles, Éditions Aden.
- JELÉN Brigitte (2011), *Immigrant In/Visibility in Post-Colonial France. A Comparison of Portuguese and North African Cultural, Religious and Urban Spaces*, Sarrebruck, Lambert Academic Publishing.
- JERÓNIMO José (2012), « Les Portugais de Cérizay », in JULIEN-LABRUYÈRE François, MASSONNET Christelle, NEVEU Jean-Louis & SIVASLI Nermin (eds.), *Migrants et immigrés en Poitou-Charentes d'hier à aujourd'hui*, Saintes, Le Croît Vif, p. 435-453.
- LALA Amaral da Silva (2007), *L'enjeu colonial dans les relations franco-portugaises, 1944-1974*, Thèse de doctorat en Histoire contemporaine, Institut d'Études Politiques de Paris.
- LAURENS Sylvain (2009), *Une politisation feutrée. Les hauts fonctionnaires et l'immigration en France*, Paris, Belin.
- LÉONARD Yves (1997), « Salazarisme et lusotropicalisme, histoire d'une appropriation », *Lusotopie*, n° 4, p. 211-226.
- LIO & VERLANT Gilles (2004), *Pop Model*, Paris, Flammarion.
- MENDRAS Henri (1994), *La seconde révolution française 1965-1984*, Paris, Gallimard.
- MINELLA Alain-Gilles (1993), *Entretiens avec Pierre Delanoë. La chanson en colère*, Paris, Mame.
- MUÑOZ Marie-Claude (2002), « Le renouveau de la création culturelle dans les associations portugaises », *Hommes et migrations*, n° 1236, p. 82-92.
- NUNES Adérito Sedas (1964), « Portugal : sociedade dualista em evolução », *Análise social*, n° 7-8, p. 407-462.
- PELLERIN Agnès (2003), *Le fado*, Paris, Chandeigne.
- PEREIRA Victor (2003), « Pèlerinage au Portugal révolutionnaire : les intellectuels français et la révolution des Œillets », in DULPHY Anne & LÉONARD Yves (eds.), *De la dictature à la démocratie : révolution portugaise, transition espagnole, regards croisés*, Bruxelles, Peter Lang, p. 241-255.
- (2010), « Do povo à comunidade. Os emigrantes no imaginário português », in Neves José (ed.), *Como se faz um povo. Ensaio em história contemporânea de Portugal*, Lisbonne, Tinta da China, p. 139-152.
- (2012), *La dictature de Salazar face à l'émigration. L'État portugais et ses migrants en France (1957-1974)*, Paris, Presses de Sciences Po.

- (2015a), « Portugalidade para exportação : emigração e comunidades portuguesas », in DOMINGOS Nuno & MONTEIRO Bruno (eds.), *Este país não existe*, Porto, Deriva, p. 23-32.
- (2015b), « Portuguese Migrants and Portugal : Elite Discourse and Transnational Practices from Brazilian Independence to the Present », in Green Nancy L. & WALDINGER Roger (eds.), *A Century of Transnationalism : Immigrants and their Homeland Connections*, Urbana, Illinois University Press.
- PINGAULT Jean-Baptiste (2004), « Jeunes issus de l'immigration portugaise : affirmations identitaires dans les espaces politiques nationaux », *Le Mouvement Social*, n° 209, p. 71-89.
- POINARD Michel (1979), *Le retour des travailleurs portugais*, Paris, La documentation française.
- ROSENTAL Paul-André (1990), « Maintien/rupture : un nouveau couple pour l'analyse des migrations », *Annales ESC*, n° 6, p. 1403-1431.
- ROSS Kristin (2006), *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante*, Paris, Flammarion.
- ROXO Pedro & SILVA João (2010), « Cília, Luís », in CASTELO-BRANCO Salwa (ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX, vol. I, A-C*, Lisbonne, Círculo de Leitores/Temas e debates, p. 291-293.
- SANTOS Irène dos (2010), *Les brumes de la mémoire. Expérience migratoire et quête identitaire de descendants de Portugais de France*, thèse en ethnologie, École de Hautes Études en Sciences Sociales.
- SARRUS Jean (2004), *100 % Charlots. Autobiographie*, Paris, Ramsay.
- SOROMENHO Ana & LOPES Isabel, « A minha música tirou um fã do coma », *Expresso*, 14 juin 2009, <http://expresso.sapo.pt/a-minha-musica-tirou-um-fa-do-coma=f520548> [17-01-2015].
- SUBRAHMANYAM Sanjay (2014), *Vasco de Gama. Légende et tribulations du vice-roi des Indes*, Paris, Seuil.
- SUZA Linda de (1984), *La valise en carton*, Paris, Carrère-Michel Lafon.
- THIESSE Anne-Marie (1999), *La création des identités nationales. Europe XVIII-XX^e siècle*, Paris, Seuil.
- VALENSI Lucette (1992), *Fables de la mémoire. La glorieuse bataille des trois rois*, Paris, Seuil.
- VOLOVITCH-TAVARES Marie-Christine (1995), *Portugais à Champigny. Le temps des baraques*, Paris, Autrement.
- WEIL Patrick (2005), *La France et ses étrangers. L'aventure d'une politique de l'immigration de 1938 à nos jours*, Paris, Gallimard.
- WEISS Sarah (2013), « Écouter le monde, mais n'entendre que soi. Hybridité et perceptions de l'authenticité dans les musiques du monde », *Volume!*, n° 10/1, p. 91-109.

Notes

1. Dans l'album intitulé *n° 2*, sorti en 1970, Catherine Ribeiro interprète un fado en portugais, « Ballada das águas ». Il n'évoque cependant pas l'expérience migratoire.
2. Les propriétés sociales de Lio et de sa (demi-)sœur, Helena Nogueira, sont distinctes de celles d'une grande partie des immigrés portugais en France. Leur grand-père maternel est médecin, leur mère fait des études universitaires, privilège des classes aisées. Lio reconnaît avoir « vécu dans une certaine aisance. J'étais une enfant privilégiée, une nounou s'occupait de moi », (Lio & Verlant, 2004 : 42).
3. Certains de ses albums précédents comptent un titre en français, le plus souvent le dernier morceau.
4. Ce titre sera interprété par d'autres chanteurs comme Luis Mariano ou Jacqueline François.
5. La même année, le compositeur Alain Oulman, né au Portugal en 1928 de parents français, auteur de nombreux fados chantés par Amália Rodrigues, est arrêté par la police politique pour avoir aidé des militants communistes. Il est également libéré et expulsé du Portugal, après la mobilisation de différentes personnalités, dont Raymond Aron, proche de la famille d'Oulman (Aron, 1983 : 597).
6. Lettre d'Henrique Martins de Carvalho adressée à Marcelo Caetano, le 22 décembre 1971, Archives nationales-Torre do Tombo, Archives Marcelo Caetano, caixa 21.
7. Dans une stratégie similaire, les maisons de disque nord-américaines ont, dès les années 1920, développé des collections de blues pour capter un public de travailleurs noirs ayant migré dans les grandes villes du nord (New York, Chicago, Detroit) pour y trouver des emplois (Djavadzadeh, 2014).
8. Note du sous-directeur des Renseignements généraux adressée au secrétaire général de police, le 10 mai 1967, Centre des Archives Contemporaines, n° 001984008, art. 61.
9. Titre du documentaire de Robert Bozzi, sorti en 1995, qui décrit les Portugais vivant dans le bidonville de Saint-Denis.
10. https://www.facebook.com/pages/la-harissa/147815267095?sk=info&tab=page_info [16-01-2015].
11. « La Harissa, une recette à succès », *Le Parisien*, 6 octobre 2012.
12. « Je représente ma génération perdue quand ils ont qu'à nous proposer sur cette putain de terre de France, fréro, quel est le menu ? Basta ! Encore moins pour le fils d'immigré, rebeu, paka, chinois, renoi, fils d'immigré portugais dans le caca, c'est le chômage pour tout le monde, même pour les céfran », *J'suis hostile* (1997).
13. https://www.facebook.com/pages/la-harissa/147815267095?sk=info&tab=page_info [16-01-2015].
14. Voir par exemple la biographie de Vasco de Gama par l'historien indien Sanjay Subrahmanyam qui offre une vision moins pacifique et héroïque de cette figure exaltée au Portugal (Subrahmanyam, 2014).
15. Comme à Cérizay, ville des Deux-Sèvres, où s'est installée une importante population portugaise (Jerónimo, 2012).
16. Sorti en salles en 2013, cette comédie a réalisé près d'1,2 million d'entrées en France.